

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

«Крохотки» А. И. Солженицына: методика жанрового анализа

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата

подпись

Исполнитель:
Пелегова Александра Владимировна,
обучающийся БР-41 группы

подпись

Руководитель ОПОП:

подпись

Научный руководитель:
Хрящева Н. П.,
доктор филологических наук,
профессор

подпись

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Теория жанра малых форм в современном литературоведении.....	6
1.1. Обзор критических работ по проблеме исследования.....	6
1.2. Теоретические модели малых жанров.....	8
1.3. Понятия «малая форма» и «лирический цикл»	14
ГЛАВА 2. Способы воплощения проблемы утраченных ценностей в «Крохотках» 1958-1963 гг.....	19
2.1. Вариативность темы «милая родина, родная природа».....	19
2.2. Субъектное выражение проблемы утраченных ценностей	24
ГЛАВА 3. Субъектное преломление проблемы духовного падения Руси–России в «Крохотках» 1997-1999 гг.....	33
3.1. Жанровое своеобразие миниатюр, объединённых семантикой духовной стойкости.....	33
3.2. Субъектное воплощение проблемы духовного падения Руси-России	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	54

Введение

В русской литературе XX века прослеживается склонность писателей к определенной жанровой разновидности, получившей название малого жанра. «Крохотные» по объему, но глубокие по содержанию произведения В. Розанова, И. Бунина, М. Пришвина, А. Солженицына, В. Астафьева представляют собой некую особую традицию. Нам интересно то, как в рамках этой традиции А. И. Солженицын выражает свой индивидуальный подход к реализации художественной мысли.

Объектом нашего исследования является жанровое своеобразие «Крохоток» А. И. Солженицына, которые образуют два цикла. Первый был написан до изгнания из страны в период с 1958 по 1963 годы и связан с велосипедными поездками автора по Средней России. Второй цикл «Крохоток» написан намного позднее (1997-1999). Солженицын скажет: «Только вернувшись в Россию, я оказался способен снова их писать, **там** — не мог...» (выделение А. И. Солженицына — *А.П.*)¹.

Предметом нашего исследования является субъектный уровень жанровой структуры «крохоток».

Актуальность темы определяется тем, что исследователи-солженицыноведы пока не пришли к единому мнению в отношении вопроса о жанровой природе «Крохоток»².

Цель работы — выявить жанровую специфику цикла А. И. Солженицына «Крохотки» на уровне субъектной организации текста. Для реализации данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) изучить научную литературу, посвященную исследованию «Крохоток»;
- 2) изучить и систематизировать научную литературу о жанре малых форм; определить объем понятия «малый жанр» и его основные признаки;

¹ Из письма автора в «Новый мир» // Новый мир. 1997. № 1. С. 99.

² Подробнее об этом в: 1.1. Обзор критических работ по проблеме исследования.

3) изучить и систематизировать научную литературу о «малых» жанрах (жанр лирической миниатюры, стихотворения в прозе, притчи, эссе и путевого очерка);

4) изучить научную литературу о жанровой специфике лирического цикла;

5) проанализировать жанрообразующие элементы «малого жанра», прежде всего, субъектную организацию;

6) по итогам проделанной работы определить своеобразие жанровой формы произведений раннего и позднего циклов А. И. Солженицына «Крохотки».

Данная работа включает в себя введение, первую главу «Теория жанра малых форм в современном литературоведении.», вторую главу «Способы воплощения проблемы утраченных ценностей в «Крохотках» 1958-1963 гг.», третью главу «Субъектное преломление проблемы духовного падения Руси–России в «Крохотках» 1997-1999 гг.», заключение и список использованной литературы.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования данной работы для подготовки к проведению урока литературы в старших классах. Обращение к «Крохоткам» поможет пониманию мировидения, мироощущения А. И. Солженицына. Об этом метко пишет А. В. Урманов: «... его [А. И. Солженицына — *А. П.*] публицистика расставляет важные оценочные акценты, заостряет ряд позиций, поясняет, дополняет, уточняет, углубляет отдельные аспекты авторского видения тех или иных проблем, но отнюдь не претендует на объёмное выражение мировоззрения во всех его значимых нюансах <...> обращение к «Крохоткам» для исследователя мирозерцания писателя предпочтительней, ибо авторские взгляды в них воплощены не дидактически,

не в одномерной публицистической форме, а в художественной, образной – неизмеримо более гибкой и сложной»³.

³ Урманов А. В. Материальное и идеальное в ранних «Крохотках». С. 42.

ГЛАВА 1. Теория жанра малых форм в современном литературоведении

1.1. Обзор критических работ по проблеме исследования

На данный момент существует немногочисленное количество работ, посвященных изучению «Крохоток» того или иного периода. Тем не менее, можно сказать, что в последнее время интерес к крохотным произведениям А. И. Солженицына, как и ко всему творчеству писателя, заметно увеличился.

Исследователи подходили к изучению «Крохотки» с различных сторон. Л. Ржевский подчеркнул особую проявленность собственно авторского голоса в первом цикле «Крохоток»: «Из этих миниатюр <...> на редкость отчётливо выступает <...> облик их автора»⁴. С. Одинцова сопоставила «Крохотки» Солженицына и «Квази» В. Маканина, акцентируя интерес на проблеме утраты вечных ценностей⁵. А. В. Урманов, посвятил свою статью анализу миропонимания Солженицына, проявленного в ранних «Крохотках», и отметил «повышенную впечатлительность духа» писателя, его стремление к одухотворению мира, а также огромную роль божественного начала: именно оно является «главным источником гармонии» в художественном мире «Крохоток»⁶. М. Шнеерсон замечает, что в этих лирических миниатюрах «особенно явственно сказалось <...> стремление к максимальной „уплотненности“, к предельному лаконизму»⁷. Б. Кодзис говорит о том, что в «Крохотках» А. И. Солженицына «прозвучали главные мотивы его позднейшей прозы и публицистики, а также в общих чертах проявился художественный почерк писателя, своеобразно сочетающего

⁴ Ржевский Л. Д. Творец и подвиг: Очерки по творчеству Александра Солженицына. С. 141.

⁵ Одинцова С. «Крохотки» А. И. Солженицына и «Квази» В. С. Маканина. Проблема утраты ценностей. С. 117-120.

⁶ Урманов А. В. Материальное и идеальное в ранних «Крохотках». С. 41-61.

⁷ Шнеерсон М. Александр Солженицын: Очерки творчества. С. 236.

исповедь и проповедь, импрессионистические зарисовки, публицистическое начало и документ»⁸.

Из критических работ, касающихся изучения позднего цикла стоит отметить статью С. В. Шешуновой об особенностях перевода «крохоток» на английский язык⁹. Также стоит обратить внимание на исследование А. А. Хитрой, которое посвящено образу духовной стойкости в поздних «Крохотках»: ученый говорит о действии «закона экономии»¹⁰ и принципа «лексического расширения», а также выделяет нравственные категории, из которых складывается объемный образ нравственной стойкости в художественном мире А. И. Солженицына: способность выдержать те или иные жизненные испытания, способность к покаянию и ежечасный труд¹¹.

Наиболее важными для нашего исследования являются работы, затрагивающие вопрос о жанровом своеобразии миниатюр. Как уже отмечалось ранее, мнения солженицыноведов о жанровом составе «Крохоток» обоих циклов различаются.

Рассмотрим точки зрения исследователей относительно жанровой природы «Крохоток» первого цикла. Ю. Б. Орлицкий, М. Шнеерсон, Б. Кодзис, Ж. Нива, А. С. Георгиевский относят «крохотки» первого периода к жанру лирической миниатюры, стихотворению в прозе¹². Б. Кодзис при этом выделяет разные формы миниатюр, присутствующие в цикле: аллегорические миниатюры («Вязовое бревно», «Костёр и муравьи»), философские этюды («Отражение в воде», «Способ двигаться», «Старое ведро» и «Колхозный рюкзак»), путевые очерки («Озеро Сегден», «Город на

⁸ Кодзис Б. Лирические миниатюры Александра Солженицына.

⁹ Шешунова С. В. «Крохотки» 1990-х годов в английском переводе. С. 3-11.

¹⁰ Об этом: Урманов А. В. Образ мира в художественном слове Солженицына // Урманов А. В. Поэтика прозы Александра Солженицына. М.: Прометей, 2000. С. 100.

¹¹ Хитрая А. А. Образ духовной стойкости в художественном слове А. Солженицына. С. 25-41.

¹² Орлицкий Ю. Б. Большие претензии малого жанра. С. 275-288; Шнеерсон М. Александр Солженицын: Очерки творчества. С. 233-245; Нива Ж. Александр Солженицын: Борец и писатель. С. 26; Кодзис Б. Лирические миниатюры Александра Солженицына; Георгиевский А. С. Своеобразие миниатюр «Крохотки» А. Солженицына. С. 27-31.

Неве», «Прах поэта» и «На родине Есенина») и литературные фельетоны («Мы-то не умрём» и «Путешествуя вдоль Оки»)¹³.

Мнений ученых относительно жанрового состава второго цикла не так много. Стоит отметить работу С. И. Красовской, в которой говорится о разножанровой природе цикла и выделяются следующие жанры: рассказы-притчи, эссе, стихотворения в прозе, а также жанры проповеди и исповеди — трансформированные церковные жанры¹⁴.

Л. Колобаева, анализируя произведения обоих циклов, делает вывод, что ««Крохотки» — это чаще всего “сгущенные” до грани афоризма рассказы, самый малый эпос»¹⁵.

Таким образом, мы проанализировали научные работы, посвященные исследованию «Крохоток». Мы не выделяем для себя каких-либо приоритетных точек зрения, высказанных относительно жанровой природы «Крохоток», однако, в дальнейшем будем отталкиваться от малых жанров, которые были выделены учеными.

1.2. Теоретические модели малых жанров

В данном параграфе мы попытаемся построить теоретические модели различных малых жанров, которые, по мнению исследователей, могут составлять жанровую модель «Крохоток»: жанр лирической миниатюры, стихотворения в прозе, притчи, эссе, а также жанр путевого очерка.

Некоторые исследователи-солженицыноведы определяют «Крохотки» как **лирические миниатюры**. Остановимся подробнее на этом понятии.

¹³ Кодзис Б. Лирические миниатюры Александра Солженицына.

¹⁴ Красовская С. И. Дискурс и жанр «Крохоток» А. И. Солженицына. С. 12-24.

¹⁵ Колобаева Л. «Крохотки». С. 39-44.

О малом жанре прозаической миниатюры пишет **М. С. Штерн**: «Существенный признак жанра — малый объем, в пределах которого трансформируются изобразительные средства прозы, превращаясь в подобие компонентов поэтической речи. Прозаическая миниатюра, как правило, бесфабульна, статична, порой иносказательна; в ней присутствует подтекст, разрабатываются традиционные <...> образы и мотивы. Это лирические медитации на темы жизни и смерти, любви и красоты, природы и искусства»¹⁶. Продолжая свои мысли, Штерн отмечает, что «Лирико-прозаическая миниатюра во всех ее разновидностях тяготеет к тому, чтобы перевести сюжетное движение из событийного в ассоциативно-символический план»¹⁷. Элементы фабулы всегда будут вторичны: они служат аргументами, иллюстрациями мысли; источником ассоциаций, с помощью которых создастся подтекст.

Исследователь также выделяет такое свойство лирической миниатюры как стремление миниатюр к объединению в макрожанровое образование — цикл¹⁸. Далее мы остановимся на этом понятии более подробно, так как оно требует более глубокого изучения.

Следующий жанр, на котором бы хотелось остановиться — **стихотворение в прозе**. Воспользуемся определением **М. Л. Гаспарова**: «лирическое произведение в прозаической форме; обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объем, повышенная эмоциональность, обычно бессюжетная композиция, общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания, но не такими, как метр, ритм, рифма»¹⁹.

В. И. Тюпа, однако, не согласен со второй частью данного определения: повышенная эмоциональность является довольно неоднозначной характеристикой, то же самое можно сказать и о выражении

¹⁶ Штерн М. С. Проза И. А. Бунина 1930–1940-х годов. Жанровая система и родовая специфика. С. 24

¹⁷ Там же. С. 30.

¹⁸ Там же. С. 24.

¹⁹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 1039.

субъективного впечатления, и, что важнее всего, сюжет стихотворения в прозе совершенно иной, нежели эпический или лирический. Читаем у исследователя: «Референтную направленность данного жанра составляет, по-видимому, не событие (цепь событий), как в эпосе или драме, и не состояние (ситуация), как в «чистой» лирике, а — процессуальная сторона жизни»²⁰. Это приводит к замещению нарратора рефлектирующим лирическим субъектом и к переходу сюжета из цепи событий в «процесс <...> возникновения единственного события», которое в силу своей не хронологической (В. И. Тюпа) природы «не подлежит пересказу»²¹.

Еще одна черта стихотворения в прозе — уже встречавшаяся нам ранее, циклизация. Тюпа пишет следующее: «Лирическому роду литературы вообще присуща тенденция к циклизации <...>. Похоже, что в отличие от обычных «стиховых» лирических текстов они [стихотворения в прозе — А. П.] создаются с изначальной установкой на соседство в рамках цикла. Впрочем, эти соседства, как правило, обширны и не отличаются жесткой композиционной структурой, часто свойственной малосоставным лирическим циклам»²².

Исследователи-солженицыноведы отмечали наличие жанра **притчи** в позднем цикле «Крохоток». Остановимся подробнее на этом жанре.

По определению **С. С. Аверинцева**, притча — «дидактико-аллегорический жанр, в основных чертах близкий басне»²³. Далее исследователь сравнивает форму притчи с формой басни, в отличие от которой притча: «1) не способна к обособленному бытованию и возникает лишь в некотором контексте <...>; 2) допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, особую символическую наполненность; 3) с содержательной стороны Притча отличается тяготением к глубинной

²⁰ Тюпа В. И. Стихотворение в прозе: проблема жанровой идентичности. С. 55.

²¹ В. И. Тюпа здесь использует термин Н. Д. Тмарченко из: Теория литературы. Т. 1. С. 349, 353.

²² Там же. С. 56.

²³ Аверинцев С. С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. С. 305

«премудрости» религиозного или моралистического порядка, с чем связана 4) возвышенная топка (в тех случаях, когда топка, напротив, снижена, это рассчитано на специфический контраст с высотой содержания)»²⁴.

Характерные черты притчи, выделенные литературоведом: притча «интеллектуалистична и экспрессивна: ее художественные возможности лежат в <...> непосредственности выражения, <...> в проникновенности интонаций»²⁵.

В. И. Тюпа подходит к определению жанра с ракурса дискурсивной стратегии, то есть главными точками его определения жанра служат понятия «объект», «субъект», «адресат». Литературовед говорит о том, что: а) «коммуникативная компетенция говорящего состоит в наличии у него убеждения, организующего дискурс такого рода»²⁶; б) «коммуникативная компетенция адресата <...> может быть определена как регулятивная»²⁷, т. е. притча требует «истолкования» адресатом и извлечения им урока из сюжета притчи.

Обязательная составляющая притчи — иносказательность, которая «является своего рода механизмом активизации воспринимающего сознания»²⁸. При этом притча не предполагает какого-либо переименования содержания.

Притча рассказывает не о сиюминутных событиях: она повествует о том, что «существовало и будет существовать, что неизменно или случается постоянно»²⁹. Картина мира в притче такова, что в ней «персонажем осуществляется <...> некий нравственный закон, собственно и составляющий морализаторскую “премудрость” назидания»³⁰. Таким образом, действующие лица притчи — «субъекты этического выбора»³¹.

²⁴ Аверинцев С. С. Там же.

²⁵ Аверинцев С. С. Там же.

²⁶ Тюпа В. И. Грани и границы притчи. С. 382.

²⁷ Тюпа В. И. Там же. С. 383.

²⁸ Тюпа В. И. Там же. С. 384.

²⁹ Лихачев Д. С. Древнеславянские литературы как система. С. 45.

³⁰ Тюпа В. И. Там же. С. 384.

³¹ Аверинцев С. С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. С. 305.

Риторика притчи представляет собой авторитарную риторику «императивного, учительного, монологизированного слова»³². Речевой акт притчи — «монолог в чистом виде, императивно направленный от одного сознания к другому»³³.

Немаловажное замечание о границах притчевой риторики: «Риторическими пределами притчи выступают: с одной стороны — проповедь, где притча нередко встречается в качестве нарративного вкрапления, с другой — паремия, до которой притча редуцируется в случае устранения нарративности»³⁴

В. И. Тюпа также называет черты притчи, сравнивая этот жанр с жанром анекдота:

- «неразвернутость или фрагментарность сюжета, сжатость характеристик и описаний, неразработанность характеров, акцентированная роль «укрупненных» деталей, строгая простота композиции, лаконизм и точность словесного выражения и т. п.»;
- «слово притчи — авторитарное, назидательное, рассудительное. Оно внутренне безошибочно в своей императивности и монологично. Несмотря на дидактическую направленность, это медитативное, «замкнутое» слово, обходящееся и без собеседника: притчу можно «рассказать» и себе самому, т. е. привлечь заключенную в ней мудрость для осмысления собственного личного опыта»;
- «если в анекдоте речь всегда ведется о других, то притча говорит прежде всего о нашей жизни»³⁵.

Исследователи выделяют также промежуточный (Н. Д. Тamarченко) вариант притчи — **параболу** — т. е., развертывание рассказа «как бы по кривой, начинаясь и заканчиваясь одним предметом, а в середине удаляясь к

³² Тюпа В. И. Там же. С. 385.

³³ Тюпа В. И. Там же. С. 386.

³⁴ Тюпа В. И. Там же. С. 386.

³⁵ Тюпа В. И. Анекдот и притча. С. 13-32.

совсем, казалось бы, другому объекту»³⁶. В отличие от притчи парабола предполагает многозначное иносказание, образ, тяготеющий к символу. При этом иносказательный план не подавляет предметного, остается взаимосвязанным с ним³⁷.

Следующий жанр малой прозы, на теоретическую модель которого хотелось бы обратить внимание, — жанр эссе. В Кратком словаре литературоведческих терминов дается следующее определение жанра: «эссе — разновидность очерка, в которой главную роль играет не воспроизведение факта, а изображение впечатлений, раздумий и ассоциаций»³⁸.

А. Жолковский пишет о жанре эссе следующее: «прозаический жанр, который близок к поэзии своим программным предпочтением внутреннего мира внешнему миру, нацелен на беспредметные *взгляд* и *нечто* [курсив А. Жолковского — *А. П.*], питается внутренними соками, плетет шелковую нить из самого себя»³⁹.

О жанре эссе говорит **А. Любинский**: эссе «возникает как некое новое пространство свободы вне признанных жанровых границ; более того, оно разрушает эти границы. Как воронка, оно втягивает в себя старые жанры»⁴⁰. Данный жанр граничит с одной стороны — с жанром очерка, с другой — с философским трактатом.

Литературовед характеризует данный жанр как «свободное обращение с любой мыслью, любым предметом», которому присущ «ни к чему не обязывающий разговорный тон»⁴¹.

Если вспомнить историю создания цикла 60-х (написан под впечатлением от велосипедных поездок автора по Средней России), то можно определить жанр «Крохоток» как **путевые очерки**. Об этом жанре

³⁶ Гладкова О. В. Притча // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 808.

³⁷ Приходько Т. Ф. Парабола // Литературный энциклопедический словарь. С. 267.

³⁸ Краткий словарь литературоведческих терминов. С. 302.

³⁹ Жолковский А. Эссе. С. 233.

⁴⁰ Любинский А. Эссе. С. 166.

⁴¹ Любинский А. Там же. С. 168.

читаем у **Н. В. Пращерук**, применительно к творчеству И. Бунина («Тень птицы»): «я» путешествующего предельно сближено с биографическим автором; «Эффект документальности, достоверности усиливается использованием повествовательной формы, близкой к дневниковым записям»⁴². Однако, как и в случае с «Тенью птицы» И. А. Бунина, так и с «крохотками» А. И. Солженицына, «очерковость как жанрово-стилевая характеристика произведения слишком условна и не исчерпывает ... внутреннего содержания»⁴³.

Итак, мы собрали и проанализировали научную литературу о жанрах лирической миниатюры, стихотворения в прозе, притчи, эссе и путевого очерка. Далее, в Главе 2 и Главе 3, анализируя «Крохотки», мы будем опираться на теоретические положения относительно формально-содержательной стороны малых жанровых форм.

1.3. Понятия «малая форма» и «лирический цикл»

В данном параграфе мы структурируем основные положения, касающиеся специфики малой формы и лирического цикла, так как эти понятия требуют более подробного изучения.

Начнем с определения понятия «**малая форма**». Понятие было обосновано Ю. Н. Тыняновым в статьях, посвященных творчеству Тютчева. Тынянов говорит о жанре *фрагмента*, который был создан на Западе, главным образом, романтиками, и впоследствии нашел свое воплощение в творчестве А. С. Пушкина и Ф. И. Тютчева. «Догматический фрагмент» Тютчева имеет ряд отличительных черт: «сфера предмета» сужена здесь до минимума, и слова <...> приобретают необычайную значительность в

⁴² Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. С. 29-30.

⁴³ Там же. С. 29-30.

маленьком пространстве фрагмента»⁴⁴. Как следствие, одна метафора или одно сравнение представляет собой один сложный образ, заполняющий все стихотворение. При этом «фрагмент» всегда закончен, он обладает четкой планомерностью конструкции, которая «делает маленькую форму чрезвычайно сильной»⁴⁵.

Различные методологии анализа малой формы прописаны в работах Н. В. Пращерук (анализ языка пространства)⁴⁶, С. Семеновой (анализ философских лейтмотивов)⁴⁷ и др. В данной работе мы опираемся на методологию **Е. В. Капинос**⁴⁸.

О малой форме Е. В. Капинос пишет касательно творчества Бунина. Помимо небольшого объема, литературовед выделяет несколько основных черт малой формы. Капинос, как и Тынянов, говорит о семантической концентрации и семантических лакунах: именно эти две составляющие и являются, по мнению исследователя, важнейшими особенностями малой художественной формы⁴⁹. В соответствие с этим, литературовед пишет о тенденции к сближению малой формы с лирикой: «для лирики, так же, как и для малой формы, органична предельная смысловая, пространственная, временная концентрация и разного рода пробелы — ритмические, сюжетные, композиционные и мн. др.»⁵⁰. Стоит отметить, что малая форма также сближается с лирикой именно за счет своего небольшого объема. Читаем у Т. Сильман: «лаконизм высказывания есть одно из существеннейших — никак не внешних, а внутренних — требований, предъявляемых лирическому стихотворению самой его жанровой спецификой <...>. Лирическое стихотворение <...> отражает <...> предельно напряженное состояние

⁴⁴ Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве. С. 42.

⁴⁵ Там же. С. 44.

⁴⁶ Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина. Екатеринбург, 1999.

⁴⁷ Семенова С. «Сердечная мысль» Михаила Пришвина. С. 378-394.

⁴⁸ Капинос Е. В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). Новосибирск, 2012.

⁴⁹ Капинос Е. В. Предисловие. С. 3.

⁵⁰ Там же. С. 4

лирического героя, которое <...> в силу своей природы, «по заданию» не может быть длительным»⁵¹.

Также Е. В. Капинос выделяет взаимопроницаемость, пересеченность планов и отступление от фабульных причинно-следственных обязательств («сюжет может быть почти не прописан»)⁵². Раскрывая данное положение, литературовед далее пишет следующее: «персонажи обретают другую зависимость, например, становясь той или иной ипостасью авторского «я» <...>. В приближениях и отдалениях от авторского «я» и состоит сюжет <...>. Положение героя по отношению к авторскому «я» принципиально не константно, оно динамично»⁵³. И далее Капинос говорит о том, что подобные свойства героя приближают его к понятию «автоперсонаж» (что, по ее мнению, более характерно именно для малой формы).

Особо важной, применимо к нашему объекту анализа, нам кажется последняя черта, выделенная исследователем, — вариативность, которая «дает тот же эффект, что и повтор одной темы в музыке: возврат всякий раз меняет качество темы»⁵⁴. Такой возврат объясняется тем, что небольшие по объему произведения могут целиком удерживаться в сознании читателей, что позволяет соотносить начало и конец, как всего текста, так и всех его частей.

Следующим важным аспектом при изучении жанровой природы «Крохоток» является рассмотрение понятия «**лирический цикл**».

Проблеме цикла и циклизации в целом уделено немало работ. Прежде всего, в них решаются вопросы о жанровой специфике лирического цикла и, соответственно, о его структуре. Так **В. А. Сапогов** считает лирический цикл новым жанром, стоящим «где-то между тематической подборкой стихотворений и поэмой»⁵⁵. **И. В. Фоменко** называет лирический цикл «особым жанровым образованием», которое существует «по собственным

⁵¹ Сильман Т. Заметки о лирике. С. 6.

⁵² Капинос Е. В. Предисловие. С. 4-5.

⁵³ Там же. С. 5-6.

⁵⁴ Там же. С. 6-7.

⁵⁵ Сапогов В. А. О некоторых структурных особенностях лирических циклов А. Блока. С. 90.

законам»⁵⁶. **Р. Вроон** определяет цикл не как жанр, а как *серию*, основным признаком которой является равновесие между единством целого и самостоятельностью каждой составляющей этого целого⁵⁷. При этом: «Серию можно назвать циклом, если при чтении, анализе и интерпретации мы ощущаем, что тексты, входящие в серию, находятся в привилегированной позиции по сравнению с текстами, не входящими в серию. Серия – это прием, цикличность — ответ сознания на этот прием»⁵⁸. О диалектике структуры лирического цикла пишет **Л. Е. Ляпина**: «Цикл — тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений <...>. Эстетическая содержательность его структуры создается диалектическим совмещением двух планов целостности в ее пределах»⁵⁹. Такое совмещение порождает особые типы связей между элементами целого, поэтому, «значение цикла всегда оказывается больше значения суммы составляющих его элементов»⁶⁰.

В данной работе мы, прежде всего, опираемся на определение **О. В. Мирошниковой**: цикл — это метажанровое явление, в котором господствует «принцип подчинения отдельных произведений (микротекстов) единому *жанровому* замыслу всей структуры»⁶¹. Исследователь отмечает, что в циклическом произведении как в жанре «складывается целостная система жанровых составляющих, устойчивое и способное повторяться соотношение конструктивных элементов» (но по отношению к циклу необходимо добавлять ещё как минимум три уровня, помимо четырёх, основных: мотивный комплекс; архитектонику; ритмико-композиционную сферу)⁶².

Далее **О. В. Мирошникова** выделяет основной принцип анализа лирического цикла — «изучение системы внутренних связей между текстами

⁵⁶ *Фоменко И. В.* О поэтике лирического цикла. С. 6.

⁵⁷ *Вроон Р.* Еще раз о понятии «лирический цикл». С. 10.

⁵⁸ Там же. С. 11.

⁵⁹ *Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. С. 17.

⁶⁰ *Тагильцев А. В.* Проблема лирического цикла: теоретические аспекты жанра. С. 10.

⁶¹ *Мирошникова О. В.* Определения лирического цикла в современном литературоведении. С. 15.

⁶² Там же. С. 13-18.

не только на «мотивно-линейном» уровне, но и на ассоциативно-контекстовом»⁶³. Литературовед подчеркивает важность выделения значимых слов, ритмически повторяющихся на протяжении цикла, а также семантических оппозиций.

Опираясь на перечисленные нами работы о лирическом цикле, **М. С. Штерн** называет отличительные признаки лирической книги (цикла) в отличие от поэтического цикла и сборника стихов, среди которых: «прерывность» основной тематической линии, переплетение тем-мотивов, бóльшая разнородность жанрового состава, бóльшая значимость замкнутости отдельных текстов; “открытость” границ текста, предполагающая «возможность бесконечного расширения смыслового пространства книги»⁶⁴.

Итак, мы собрали и проанализировали научную литературу о малой форме, малом жанре и лирическом цикле; а также отметили некоторые работы, касающиеся разных аспектов изучения «Крохоток». В данном исследовании приоритетными для нас являются работы Е. В. Капинос, О. В. Мирошниковой и В. И. Тюпы. Опираясь на них, как на теоретическую базу, мы постараемся проанализировать «Крохотки» первого и второго циклов в последующих главах.

⁶³ *Мирошникова О. В.* Анализ и интерпретация цикла. С. 21.

⁶⁴ *Штерн М. С.* Проза И. А. Бунина 1930-1940-х годов. Жанровая система и родовая специфика. С. 8-9.

ГЛАВА 2. Способы воплощения проблемы утраченных ценностей в

«Крохотках» 1958-1963 гг.

2.1. Вариативность темы «милая родина, родная природа»

Наше деление на параграфы определяется семантическими общностями миниатюр цикла. В данном параграфе мы рассмотрим миниатюры «Дыхание», «Озеро Сегден» и «На родине Есенина», в которых проявляется семантическая общность — милая родина, родная природа.

«Дыхание» является первой миниатюрой цикла. Дыхание выступает как процесс духовного единения лирического героя с природой: «Я стою под яблоней отцветающей — и дышу. Не одна яблоня, но и травы вокруг сочают после дождя — и нет названия тому сладкому духу, который напаивает воздух. Я его втягиваю всеми лёгкими, ощущаю аромат всю грудью, дышу, дышу, то с открытыми глазами, то с закрытыми — не знаю, как лучше»⁶⁵.

В приведенной цитате встречается множество элементов, говорящих о лирической природе произведения: большое количество повторов глагола «дышу», нанизывание однородных членов («втягиваю всеми легкими, ощущаю ... всю грудью»), наличие большого количества такого знака препинания как тире создает речевые паузы, как бы замедляющие время; также в цитате есть ассонансы — растягивающий звук «о» («стою под яблоней отцветающей», «не одна», «вокруг», «сочают» и т. д.), и аллитерации — обилие шипящих, имитирующих шелест листьев яблони («отцветающей», «дышу», «воздух», «лё[х]кими», «ощущаю», «лучше»).

Безусловно, нельзя обойти вниманием и то, что вся миниатюра организована одним голосом — голосом лирического героя, сближенного с сознанием автора.

⁶⁵ Солженицын А. И. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 1. Рассказы и Крохотки. С. 533. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Смысл слова «дыхание» меняется, варьируется на протяжении миниатюры. Сначала «дыхание» выступает как физиологический процесс («втягиваю всеми лёгкими») и в то же время как средство связи героя с окружающей его природой, о чем уже упоминалось ранее. Затем «дыхание» становится синонимом слова «свобода»: «Вот ... та единственная, но самая дорогая воля, которой лишает нас тюрьма: дышать так, дышать здесь» (533). Так в миниатюре появляется тема свободы, которой противопоставлена тема неволи, общественного зла.

И в то же время «дыхание» — это духовная гармония: оно перестает быть физиологическим процессом, ему противопоставляются различные удовольствия, которые приносят телесное удовлетворение (еда, вино, поцелуй женщины). В последней итоговой фразе «дыхание» показано, как жизненно важное для человека: «Пока можно еще дышать ... можно еще и пожить!» (533). Дыхание *высвобождает* душу человека из повседневной рутины, шума иллюзорной деятельности.

В самом рисунке пейзажа видны черты жанра идиллии. Здесь огромное значение имеет сам образ сада, который наполнен воздухом, напоённым «цветением, сыростью, свежестью» и отсутствием посторонних, земных звуков: «Я перестаю слышать стрельбу мотоциклов, завывание радиол, бубны громкоговорителей» (533). Правда, в нашем случае, сад как воплощение райского места на земле противопоставлен урбанистическому пространству тюрьмы-города (представленного «клетками пятиэтажных домов» и звуками).

Таким образом, жанр идиллии трансформируется А. И. Солженицыным, сопричастствует с жанром «анти-идиллии».

Следующая «крохотка» носит название «**Озеро Сегден**». «Сегденское озеро — круглое, как циркулем вырезанное <...>. Обомкнуто озеро прибрежным лесом. Лес ровен, дерево в дерево, не уступит ни ствола. Вышедшему к воде, видна тебе вся окружность замкнутого берега: где

жёлтая полоска песка, где серый камышок ошетинился, где зелёная мурава легла. Вода ровная-ровная, гладкая без ряби, кой-где у берега в ряске, а то прозрачная белая – и белое дно» (534).

Образ озера идеализирован: идеальная форма, идеальное окружение, абсолютная прозрачность. Более того, Сегденское озеро является отражением неба на земле: «Озеро в небо смотрит, небо – в озеро», а между ними только душа и «чистые глубокие мысли» (534). Как и в предыдущей миниатюре, природа находится в гармонии сама с собой, и в гармонии с лирическим героем.

Светлому образу озера противопоставлен образ «земной власти», который вполне олицетворен: «Лютый князь, злодей косоглазый захватил озеро: вон дача его, купальни его. Злоденята ловят рыбу, бьют уток с лодки» (535). В данном случае мотив тюрьмы города (из «Дыхания») переходит в мотив тюрьмы земной власти, социальных структур, захвативших природную красоту.

Образы «лютого князя» и его «злоденят» являют собой потребительское отношение к красоте природы, что перекликается с предыдущей миниатюрой, в которой утверждалось бесспорное доминирование духовного над телесным, земным.

Лирический герой дает намного больше эмоционально-чувственных и оценочных характеристик, нежели в «Дыхании»: знак *запретный*, «уж знаешь: это *местечко* на земле *излюбишь* ты *на весь свой век*», «вот тут бы и *поселиться навсегда...*», *лютый князь*, захватил, злоденята, *милое* озеро, «Родина». Таким образом, мотив неволи, варьируясь, углубляется, находит большее проявление, больший эмоциональный отклик.

Еще одна миниатюра, в которой чувствуется некая общность с двумя предыдущими, — **«На родине Есенина»**. Название порождает ассоциативный ряд, связанный с возвышенными образами родной природы, милой родины, России в поэзии Сергея Есенина.

Сюжет «крохотки» строится на том, что герой-рассказчик повествует о своем посещении села Константиново: «Четыре деревни одна за другой однообразно вытянуты вдоль улицы. Пыль. Садов нет. Нет близко и леса. Хилые палисаднички. Кой-где грубо-яркие цветные наличники. Свинья зачуханная посреди улицы чешется о водопроводную колонку. <...> Деятельные куры раскапывают улицу и зады, ища себе корму» (547). Данное описание выступает резким контрастом по отношению к ассоциативному ряду, рождаемому заголовочном комплексом миниатюры: рассказчик не только не приукрашивает действительность, он даже немного преувеличивает ее несовершенство, рисуя перед читателем анти-идиллическую картину. Об этом свидетельствуют слова: «однообразно», «хилые», «грубо-яркие», «зачуханная», — а также назывные предложения, которые концентрируют наше внимание на данных деталях. Повтор слова «улица» сужает пространство до одной улицы.

Далее описывается «магазинная будка», которая сравнивается с «хилым курятником»: «Селёдка. Всех сортов водка. Конфеты-подушечки слипшиеся, каких уже пятнадцать лет нигде не едят. Чёрных буханок булыги, увесистей вдвое, чем в городе, не ножу, а топору под стать» (547). Эти детали свидетельствуют о потребностях местного населения: сладкое здесь не пользуется спросом, зато ценятся водка и селедка; особенно бросается в глаза образ каменного тяжелого черного хлеба, который под стать только топору.

Ничем не отличается от общей картины и изба Есениных: «убогие перегородки <...>, чуланчики, клетушки, даже комнатой не назовёшь ни одну. В огороде — слепой сарайчик, да банька стояла прежде <...>. За пряслами — обыкновенное польце» (547). Помимо отрицательно окрашенных прилагательных («убогие», «слепой», «обыкновенное») мы наблюдаем обилие существительных с уменьшительными суффиксами («чуланчики», «клетушки», «сарайчик», «банька», «польце»). Но если в первом абзаце суффикс усиливал создаваемое настроение («хилые

палисаднички»), то в данном случае суффиксы уменьшают сами реалии, сужают пространство⁶⁶.

Вдруг голос рассказчика меняет свою стилистику, слившись с голосом лирического героя, вопрошает: «... неужели об этой далекой темной полоске хворостовского леса можно было так загадочно сказать:

На бору со звонами плачут глухари... ?

И об этих луговых петлях спокойной Оки:

Скирды солнца в водах лонных... ?» (547).

Мы видим, как отсылками к стихотворениям С. А. Есенина («Выткался на озере алый свет зари...» и «Край любимый! Сердцу снятся...») задается идиллический хронотоп милой родины.

Завершается «крохотка» риторическим вопросом, являющимся по своей сути емким совместным выводом лирического героя и автора: «Какой же слиток таланта метнул Творец сюда, в эту избу, в это сердце деревенского драчливого парня, чтобы тот, потрясённый, нашёл столькое для красоты — у печи, в хлеву, на гумне, за околицей, — красоты, которую тысячу лет топчут и не замечают?...» (547). В данном случае природная красота показана не как самоценность, а как убогость, преобразованная силой таланта художника.

Итак, миниатюры «Дыхание», «Озеро Сегден» и «На родине Есенина» мы попытались проанализировать как части лирического цикла, что позволило обнаружить их семантическую общность, проявленную, прежде всего, вариативностью мотивов свободы, родной природы, милой родины.

Идиллическое начало, заявленное образом сада в миниатюре «Дыхание», множится разными ликами: в «крохотке» «Озеро Сегден» — перед нами уже не сад, а совершенное озеро, а в третьей миниатюре идиллическое сопряжено с «Божьей искрой», с талантом великого поэта. Хронотопу идиллии противопоставлены: урбанистическое пространство

⁶⁶ Или по Урманову: показывают неполноценность окружающего (в восприятии автора). Урманов А. В. Материальное и идеальное в ранних «Крохотках». С. 58.

города-тюрьмы, земная власть «лютого князя» (социальный плен) и нищета, убогость реальной действительности.

Субъектно две первые миниатюры организованы голосом лирического героя, который сближен с автором, что проявляет перед нами уже в самом начале цикла волнующие А. И. Солженицына проблемы: значимость свободы, ложные ценности. Третья миниатюра, строящаяся на контрасте «голосов» героя-рассказчика и лирического героя, раскрывает еще одну проблему, связанную с возможностью преображения силой таланта несовершенной действительности.

2.2. Субъектное выражение проблемы утраченных ценностей

В данном параграфе мы попытаемся проанализировать миниатюры «Прах поэта», «Путешествуя вдоль Оки» и «Мы-то не умрём», которые объединены иной смысловой направленностью: в данном случае Солженицына волнует утрата памяти, ведущая к утрате ценностей.

В миниатюре **«Прах поэта»** безличный повествователь, рассказывает о расположенном близ деревни Льгово, «на высоком обрыве над Окою» Успенском монастыре. Еще в начале 13 века князь Ингварь Игоревич, «чудом спасшийся от братних ножей, во спасенье своё поставил здесь монастырь Успенский» (537). Через несколько лет поставили еще один монастырь. «Через пойму и пойму в ясный день далеко отсюда видно, и за тридцать пять вёрст на такой же крути — колокольня высокая монастыря Иоанна Богослова» (537). Описание задает эмоциональный тон, связанный с образом монастырей: слова «облюбовывали, красоту», «чудом спасшийся», «во спасенье своё», «ясный день» создают идиллически-светлую картину перед читателем.

На месте Успенского монастыря велел себя похоронить Яков Петрович Полонский, выделив его как «своё единственное» (537). Мы видим, как в

речь повествователя вклиниваются слова объекта речи — Полонского, что дает нам новую точку зрения.

Тут же появляется голос лирического героя, представляющий, по сути, общее с автором размышление: «Всё нам кажется, что дух наш будет летать над могилой и озираться на тихие просторы» (537).

Точка зрения снова меняется: теперь мы слышим голос героя-рассказчика, который описывает картину настоящего: «... нет куполов, и церквей нет, от каменной стены половина осталась и достроена дощаным забором с колючей проволокой, а над всей древностью — *вышки*, пугала гадкие, до того знакомые, до того знакомые...» (537). Не трудно понять, что повторяющаяся фраза «до того знакомые» принадлежит голосу автора, бывшего заключенного, повидавшего много подобных вышек. Отметим, что слова, связанные с тюремным бытом (вышки, вахта, зона) А. И. Солженицын выделил в тексте курсивом.

Историю о том, что произошло с монастырем, рассказывает местный надзиратель: «Монастырь тут был, в мире второй. Первый в Риме, кажется. А в Москве — уже третий» (537). Приведенная цитата, скорее всего, является обобщенной характеристикой монастыря от всех людей, кто ходил в этот монастырь и для кого он имел такое огромное значение. «Когда детская колония здесь была, так мальчишки, они ж не разбираются, все стены изгадили, иконы побили. А потом колхоз купил обе церкви за сорок тысяч рублей — на кирпичи, хотел шестирядный коровник строить. Я тоже нанимался: пятьдесят копеек платили за целый кирпич, двадцать — за половинку» (537-538).

Данная фраза вступает в полемические отношения с рассказанной ранее историей о Батые, который «пощадил» оба монастыря (537). Батый наделен ироническим эпитетом «суеверный», т. е. в нем есть хоть какая-то вера, ценности, внутренние границы дозволенного⁶⁷. В отличие от Батыя у

⁶⁷ Любопытно, что на самом деле, Батый «пощадил» только второй (Свято-Иоанно-Богословский мужской монастырь), а Успенский Ольгов монастырь, о котором здесь идет речь, был сожжен татарами. См. об этом:

представителей советской власти никаких препятствий не возникло: православная культура истреблялась, ее духовные центры разрушались, все заменялось цифрами и лозунгами.

Герой-рассказчик возвращается к цели своего посещения монастыря и спрашивает о могиле поэта Полонского. «К Полонскому нельзя, — отвечает надзиратель. — Он в *зоне*» (538). Здесь обнаруживает себя один из центральных мотивов цикла — мотив тюрьмы, ограничения свободы человека, пусть даже мертвого.

Потом надзиратель вспоминает, что останки поэта выкопали и увезли в Рязань, и ему «самому смешно»: «Освободился, значит...» (538). Фраза «Освободился, значит» амбивалентна: в речи героя она означает акт, сообразный его профессии, а в речи автора — совсем другое — невозможность пленить дух человека. Так набирает силу мотив духовной свободы, уже мерцавший в других «Крохотках».

Разные голоса: безличного повествователя, лирического героя, которого можно считать автобиографическим, героя-рассказчика и героев, которые являются, скорее, объектами речи, нежели субъектами — поэта Полонского, надзирателя и его жены — показывают нам срезы разных сознаний, что позволяет противопоставить разные мировоззрения и актуализировать проблему утраты ценностей и памяти в целом.

Перейдем ко второй миниатюре — **«Путешествуя вдоль Оки»**. Композиционно данная миниатюра удалена от предыдущей: миниатюра «Прах поэта» расположена практически в самом начале цикла, а «крохотка» «Путешествуя вдоль Оки», по сути, завершает цикл, акцентируя проблему утраченных ценностей.

Общность миниатюр задана единством хронотопа — берега реки Оки. Субъектно почти вся миниатюра, в отличие от «Праха поэта», организуется голосом лирического героя, близкого к автору.

«Пройдя проселками Средней России, начинаешь понимать, в чем ключ умиротворяющего русского пейзажа.

Он — в церквах. Взбежавшие на пригорки, взошедшие на холмы, царевнами белыми и красными вышедшие к широким рекам, колокольными стройными, точеными, резными поднявшиеся над соломенной и тёсовой повседневностью — они издалека-издалека кивают друг другу, они из сел разобщенных, друг другу невидимых, поднимаются к единому небу» (552).

Образ церквей олицетворен причастиями (*взбежавшие, взошедшие, вышедшие, поднявшиеся*), существительным (*царевнами*), глаголами (*кивают, поднимаются*). И далее снова олицетворение: «И где б ты в поле, в лугах ни брёл <...> — никогда ты не один: <...> всегда манит тебя маковка колоколенки то из Борок Ловецких, то из Любичей, то из Гавриловского» (552). Как видно, образ церкви в данной миниатюре прописан более подробно, чем в «Прахе поэта»: этот образ светлый, живой, всегда зовущий к себе, объединяющий людей.

Затем физическая точка зрения лирического героя меняется — теперь он намного ближе к объекту речи: «... тыходишь в село и узнаешь, что не живые — убитые приветствовали тебя издали. Кресты давно сшиблены или скривлены; ободранный купол зияет остовом поржавевших ребер; растет бурьян на крышах и в расщелинах стен <...>. На паперти — бочки с соляжкой, к ним разворачивается трактор. Или грузовик въехал кузовом в дверь притвора, берет мешки. В той церкви подрагивают станки. Эта — просто на замке, безмолвная. Еще в одной и еще в одной — клубы» (552).

Православный быт всячески изгонялся из жизни советской властью. Материально выраженными сгустками православного быта были церкви, которые разрушались двумя путями. Первый — путь запустения, разрушения и осквернения (*сшибленные кресты, ободранный купол, вывороченные могилы; заалтарные образы, исписанные похабными надписями*).

Второй — путь подмен, подающих себя в качестве перемен к лучшему: церкви становятся коровниками, заправками (*бочки с соляжкой на паперти*),

амбарами (*грузовик*, въехавший в дверь притвора, забирающий мешки), мастерскими (*подрагивают станки*), клубами. Подобные формы духовного «мезозоя», наступившие после Октябрьского переворота 1917 года, были запечатлены А. Платоновым уже в повестях 1920-х годов. Так, относительно повести «Сокровенный человек» (1928), где икона Георгия-победоносца «перемалевывается» в революционный плакат, исследователь пишет: «Этот плакат <...> проявляет метасмысл произошедшей в стране перемены как подмены. Противостояние внутри ряда: плакат/икона <...>; — показывает, что на смену одной веры пришла другая: партия коммунистов подверстала себя под «новую церковь»⁶⁸.

Символами лучшей жизни являются лозунги и плакаты: в миниатюре «Прах поэта» — плакат «За мир между народами!», на котором «русский рабочий держит на руках африканёнка»; в «крохотке» «Путешествуя воль Оки»: «Добьемся высоких удоев!» «Великий подвиг»; афиша кинофильма о трудовых подвигах бригады строителей — «Поэма о море». В. Лепахин, анализируя соотношение образов иконы и плаката в повести А. Платонова «Сокровенный человек», пишет следующее: «Плакат не только хочет закрыть собой икону, вытеснить ее из мира, но и предлагает себя вместо иконы»⁶⁹. В данном случае плакат предлагает себя вместо всей православной культуры. Взамен плакат дает емкие фразы в повелительном наклонении (*добьемся*) или в виде утвердительных конструкций (*За мир между народами!*); такие способы построения лозунгов не дают права в них усомниться, усомниться в прекрасном будущем.

Однако русские церкви несмотря ни на что оказывались очагами неуничтожимой духовности, поэтому они — «белокаменные царевны» — не мертвые, а *убитые*. Истребить православную культуру оказалось непросто. В миниатюре «Прах поэта» надзиратель заметит: «Только *плохо* кирпичи *разнимались*, всё комками с цементом. Под церковью склеп открылся,

⁶⁸ Хрящева Н. П. «Кипящая Вселенная» А. Платонова: Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов. С. 277.

⁶⁹ Лепахин В. Икона в творчестве А. Платонова. С. 67.

архиерей лежал, сам — череп, а мантия *цела*. *Вдвоём мы ту мантию рвали, порвать не могли*» [Курсив наш — А. П.] (538).

Во второй миниатюре проблема утраты ценностей, утраты памяти углублена и расширена благодаря особому типу субъектной организации: проблема показана не в виде эпического повествования, а представлена развитием переживания лирического героя, который сближен с автором.

Голос Солженицына-публициста проявляется в кульминационном моменте рассуждения: «И всегда люди были корыстны, и часто недобры. Но раздавался звон вечерний, плыл над селом, над полем, над лесом. Напоминал он, что покинуть надо мелкие земные дела, отдать час и отдать мысли — вечности. Этот звон <...> поднимал людей от того, чтоб опуститься на четыре ноги» (553). Советскому человеку будто выносится приговор о неизбежном падении до уровня животного существования.

Миниатюра завершается появлением нового голоса, голоса советского человека: «Ковырай, Витька, долбай, не жале! Кино будет в шесть, танцы в восемь...» (553). Невозможно не почувствовать контраст с предыдущей цитатой: колокольный звон заставлял людей оторваться от обыденных земных занятий, посвятить себя раздумьям о вечности. А героя, который обращается к Витьке, заботит лишь сегодняшний день, кино и танцы; память, история, вечность не играют для него никакой роли. И это неудивительно — читаем у В. Лепехина: «Икона напоминает человеку о вечности, плакат стремится привязать человека ко времени, к актуальному, даже к сиюминутному»⁷⁰. Такое мироотношение наводит на мысль о возрождении языческой культуры: культуры, связанной с плотью, телесными удовольствиями, с пониманием цикличности жизни и нивелированием истории⁷¹.

Ещё одна миниатюра, которая кажется нам семантически близкой двум предыдущим, — «**Мы-то не умрем**». Сюжет строится на повествовании-

⁷⁰ Там же. С. 67.

⁷¹ Стоит отметить, что мотив телесности появляется уже в самой первой миниатюре: «дыхание» как духовная свобода противопоставлено телесным удовольствиям (еда, вино, поцелуй женщины).

рассуждении слитых воедино голосов автора и лирического героя об отношении советского человека к смерти.

«А больше всего мы стали бояться мёртвых и смерти. <...> Если в какой семье смерть, мы стараемся не писать туда, не ходить...» (550) — эти первые слова наделяют образ смерти чувством страха.

Далее в повествовании появляется чувство стыда: «Даже стыдным считается называть кладбище как серьёзное что-то. На работе не скажешь: «на воскресник я не могу, мне, мол, *моих* надо навестить на кладбище» [Курсив А. И. Солженицына — *А. П.*] (550). Как видно, чувства страха и стыда у советского человека вызывает смерть не только чужих, но и близких людей. Такое отношение к смерти снова отсылает нас к языческой культуре.

Горькая ирония автора возрастает с новым абзацем: «Перевезти покойника из города в город? — блажь какая, никто под это вагона не даст. И по городу их теперь с оркестром не носят, а быстро прокатывают на грузовике» (550). Ирония создается за счет того, что в повествование лирического героя вклиниваются слова объекта речи — обобщенного образа советского человека — многоголосие, в свою очередь, создает контраст между разными сознаниями.

Для контраста А. И. Солженицын вводит образ прошлого: «Когда-то на кладбищах наших по воскресеньям ходили между могил, пели светло и кадили душистым ладаном. Становилось на сердце примирённо, рубец неизбежной смерти не сдавливал его больно» (550). Образ прошлого наделен светлыми эпитетами: «*пели светло*», «*кадили душистым ладаном*», «становилось на сердце *примирённо*».

И снова контраст: «А сейчас <...> чаще — закатывают их, равняют бульдозерами — под стадионы, парки культуры» (550). Мы видим тот же путь подмены, что и в «крохотке» «Путешествуя вдоль Оки»: кладбища как сгусток памяти заменяются стадионами и парками культуры; настоящая духовная культура заменяется иллюзией культуры (спортивной и, так называемой, культурой отдыха).

В последнем абзаце слова советского человека преувеличены, утрированы, что создает наиболее яркое противостояние между сознаниями: «Если на всех погибших оглядываться — кто кирпичи будет класть? В трёх войнах теряли мы мужей, сыновей, женихов — пропадите, постылые, под деревянной крашеной тумбой, не мешайте нам жить! Мы-то ведь никогда не умрем!» (550).

В данной миниатюре тема утраты памяти показана А. И. Солженицыным с наибольшей степенью выражения публицистского слова: четыре анафоры («А больше всего...» — в начале, и три подряд в конце: «А сейчас...», «А ещё...», «А за нас-то...») подчеркивают нарастание обличительного пафоса; пять восклицаний, три вопроса, огромное количество речевых пауз, создаваемых с помощью многоточий и тире — все это свидетельствует об огромном эмоциональном заряде, который автор стремился передать читателю.

Итак, подведем итоги. Миниатюры «Прах поэта», «Путешествуя вдоль Оки» и «Мы-то не умрем» мы попытались проанализировать как части лирического цикла, что позволило выявить их семантическую общность, проявленную вариативностью темы утраченных ценностей, утраченной памяти. В первой миниатюре утрата памяти проявлена многоголосием, лежащим в основе субъектной организации, которое отражает разные срезы сознаний, несущие оценку, что и позволяет обнаружить меру и степень этой утраты.

Во второй миниатюре, существенно удаленной от первой внутри цикла, дается иной вариант той же проблемы: центральным оказывается архитектурный сюжет, проявляющий характер перемен, обернувшихся подменами. «Ковыряй, Витька, долбай, не жалея! Кино будет в шесть, танцы в восемь...» Эти подмены стали знаком современности, где возобладали не ценности, а интересы, т. е. побеждающим жизненным началом стало «язычество». Субъектная организация данной миниатюры иная: вместо

многоголосия — один «оценивающий» голос, по контрасту оттененный репликой случайного персонажа. Такая «монологичность» содержит в себе интенции проповеднического слова.

Тема современного отношения к жизни-смерти как отношения языческого продолжена в миниатюре «Мы-то не умрём». Здесь она реализует себя страхом перед смертью, что связано с утратой духовной памяти и духовности как таковой. Не случайно возникает кладбищенский хронотоп: автору важно показать, что современный человек не готов к этому величайшему акту человеческой жизни. Привыкнув жить сиюминутным, он забыл о вечности. На уровне субъектной организации данная проблема проявлена сложной «оркестровкой» двух «голосов»: обобщенного сознания современного человека, которое помещено в пространство речи лирического героя, сближенного с автором, за счет чего создается контраст между двумя разными срезами сознаний.

Проделанный нами анализ субъектной организации миниатюр позволяет также сделать вывод относительно жанровой специфики «Крохоток» раннего периода. Жанровое определение путевого очерка, безусловно, не отражает всей их сути. По итогам наблюдений мы, скорее, склоняемся к преобладанию в них черт жанра лиро-эпической миниатюры.

ГЛАВА 3. Субъектное преломление проблемы духовного падения Руси – России в «Крохотках» 1997-1999 гг.

3.1. Жанровое своеобразие миниатюр, объединённых семантикой духовной стойкости

В данном параграфе мы рассмотрим миниатюры второго цикла «Лиственница», «Молния», «Утро» и «Завеса», в которых проявляется семантическая общность, определяемая духовной стойкостью личности.

«Лиственница» является первой миниатюрой цикла. Она начинается с риторического восклицания: «Что за диковинное дерево!» (557). С. И. Красовская отмечает, что почти все зачины «крохоток» цикла являются «прямое обращение к читателю», оформленное «либо в виде риторического восклицания, либо в виде риторического же вопроса, либо обращения-призыва»⁷². Такие средства сразу настраивают читателя на активное восприятие текста.

Далее перед нами разворачивается рассуждение лирического героя, сближенного с сознанием автора: «Сколько видим её — хвойная, хвойная, да. Того и разряду, значит? А, нет. Приступает осень, рядом уходят лиственные в опад...» (557). Глагол «приступает» и существительное «опад» являются чисто авторскими: об особенностях языка А. И. Солженицына писали многие литературоведы⁷³, и далее в цикле нам встретится много подобных примеров. «Приступает» вместо шаблонного «наступает» не только освежает текст, но и олицетворяет осень: она приступает к началу нового сезона, как человек приступает к новому делу. «Опад» — отглагольное существительное (от гл. «опадать»), возможно, связанное на фонетическом уровне с существительным «опал», которое указано в словаре А. И. Солженицына⁷⁴ со

⁷² Красовская С. И. Дискурс и жанр «Крохоток» А. И. Солженицына. С. 15.

⁷³ См.: Семёнова Г. П. «Чтобы слова не утекали как вода...» О языке произведений А. Солженицына; Спиваковский П. Е. Феномен Солженицына: Новый взгляд.

⁷⁴ Русский словарь языкового расширения / Сост. А. И. Солженицын. С. 152.

значением «обожженное место» (в данном случае учитывается семантика <пораненное место>), что созвучно с окончанием предложения — «...почти как гибнут».

«Тогда — по соболезнасти? не покину вас! мои и без меня перестоят покойно — осыпается и она» (557). Мы видим, как в речь лирического героя вмешивается голос олицетворённой лиственницы. Авторские знаки препинания (восклицание, вопрос) подчёркивают важность этого отрывка: «не покину вас!» звучит как девиз духовной солидарности.

Третий абзац — рассуждение лирического героя о крепкости дерева — опять же, насыщен неологизмами: «её древесная ткань — наинадёжная в мире, и топор её не всякий возьмёт, и для сплава неподымна» (557). Глаз читателя сразу цепляется за необычные слова: «наинадёжная» — самая надёжная, «неподымна» — крепка и неподатлива внешнему грубому воздействию. Но крепкость здесь не только физическая, но и, безусловно, духовная: олицетворение дерева как разновидность метафоры актуализирует поэтический прием параллелизма — дерево «сопоставляется» с человеком «по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности»⁷⁵

В четвёртом абзаце голос лиственницы не только вклинивается в речь лирического героя, но и как будто сливается с ним: «...знать, ещё годочек нам отпущен, можно и опять зазеленеть — и к своим вернуться через шелковистые иголки» (557).

Финальное предложение: «Ведь — и люди такие есть» (557) — перекликается с первым предложением миниатюры, создается особая кольцевая композиция. Прием параллелизма становится основанием для параболы, так как перекличка «дерево — человек» не только формальная, но и, безусловно, семантическая. Перед нами — притчевая структура: через образ дерева автор рассказывает нам об отважных, сильных и цельных духом людях. Подобную притчеобразную конструкцию можно встретить у

⁷⁵ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. С. 101.

М. М. Пришвина: «Есть прекрасные деревья, которые до самых морозов сохраняют листву и после морозов до снежных метелей стоят зеленые <...> так и люди есть, перенесли все на свете, а сами становятся до самой смерти все лучше»⁷⁶.

Параллель «дерево — человек» подчеркнута субъектной организацией произведения: лиственница обретает свой голос, при этом голос лирического героя, сближенный с сознанием автора, порой сливается с её голосом.

Таким образом, перед нами лирико-философская миниатюра с явным притчеобразным началом.

Следующая миниатюра цикла — «**Молния**». С первого предложения появляется голос лирического героя, предельно сближенного с авторским: «Только в книгах я читал, сам никогда не видел: как молния раскалывает деревья. <...> Из проходившей грозы, среди дня — да ослепил молненный блеск наши окна ..., и сразу же <...> — ударище грома: шагов двести-триста от дома, не дальше?» (558). Неологизм «ударище» экспрессивно окрашен, он подчеркивает силу стихии, усиливает эффект от прочитанного читателем.

Образ грозы уже появлялся в ранних «Крохотках». В миниатюре «Гроза в горах» читаем следующее: «Стрелами Саваофа молнии падали сверху <...> поражая и разбрызгивая там что живое» (541). Этот высший, божественный смысл природного явления, безусловно, присутствует и в данной миниатюре.

Третий абзац насыщен неологизмами и риторическими вопросами лирического героя (поток которых начался еще в предыдущем абзаце): «Среди высочайших сосен избрала молния и не самую же высокую липу, — а за что? И от верха, чуть ниже маковки, — прошла молния повдоль и повдоль ствола, через её живое и в себе уверенное нутро. А иссиясь, не дошла до низа — соскользнула? иссякла?...» (558). Читая текст, мы «запинаемся» о солженицыновские слова («повдоль» — одного предлога было бы недостаточно для полной картины, «иссиясь» — потеряв силу, созвучно с «иссякнув») и как будто проживаем внутренне этот удар вместе с липой.

⁷⁶ Пришвин М. М. Дневники. 1938-1939. С. 203.

В последнем абзаце снова появляется голос лирического героя, говорящего от лица всего народа («нас»): «Так и нас, иного: когда уже постигает удар кары-совести, то — через всё нутро напрострел, и через всю жизнь вдоль. И кто ещё остоится после того, а кто и нет» (558). Действительно, данная «крохотка» связана с предыдущей: в обеих из-за образа дерева явно просматривается человек, и, безусловно, здесь нельзя не говорить о некоем притчеобразии.

Обе миниатюры перекликаются с «крохоткой» «Вязовое бревно» из первого цикла: в ней объектом внимания героя-рассказчика также выступает дерево. Но в отличие от первых крохоток и в «Лиственнице», и в «Молнии» деревья скрывают за собой образ духовно стойкого человека, образец для подражания, что подчеркнуто их сложной субъектной организацией.

Еще одна миниатюра, которая кажется нам семантически близкой проанализированным «крохоткам» «Лиственница» и «Молния» — «Утро». Миниатюра начинается с риторического вопроса: «Что происходит за ночь с нашей душой?» (565). В этом параграфе очень сильно проявлен ассонанс на звуке «о»: «Чт^о происх^одит за н^очь с на^ошей душ^ой? В недвижной онемелости твоег^о сна она как бы получает в^олю, отдельн^о от этого тела, пройти через ... пространства, освободиться от^о всего ничтожного, что налипало на ней или м^орщило её в пр^ошлый день <...>. И возвращаетс^я с первозданной снежистой белизн^ой. И распахивает тебе необъятн^о пок^ойное, ясное, утреннее состояни^е» (565).

Второй параграф открывает риторическое восклицание: «Как думается в эти минуты! Кажется: сейчас ты с какой-то нечаянной пронизательностью — что-то такое поймёшь, чего никогда... чего...» (565). Стремление передать читателю состояние лирического героя столь сильно, что появляется поток его сознания («чего никогда... чего...»).

И далее — третий параграф начинается с парцелляции: «Замираешь. Будто в тебе вот-вот тронется в рост нечто, какого ты в себе не изведывал, не подозревал. Почти не дыша, призываешь — тот светлый росток, ту верхушку

белой лилийки, которая вот сейчас выдвинется из непротронутой глади вечной воды» (565). Парцелляция заставляет нас замереть вместе с лирическим героем.

Следующий параграф — снова восклицание: «Благодательны эти миги! Ты — выше самого себя. Ты что-то несравненное можешь открыть, решить, задумать — только бы не расколыхать, только б не дать протревожить эту озёрную гладь в тебе самом...» (565). Ассонанс, замеченный нами в первом абзаце, проявляется снова: с какб́й-то проницательностью, трб́нется в рб́ст, не подозревал, ростб́к, непротрб́нутая гладь вечной воды, не протревожить озёрную гладь. Тянувшийся «о», визуально являющий собой идеально симметричную форму, довершает передаваемое нам ощущение внутренней гармонии, покоя, вдохновения лирического героя. Восклицания, синонимические ряды, повторы, многоточия — всё это создаёт нарастание этого чувства и помогает читать текст на одном дыхании.

Словосочетание «озерная гладь» перекликается с идиллической картиной озера в миниатюре «Озеро Сегден» из раннего цикла: в обеих «крохотках» озерная гладь стала символом душевной гармонии, покоя.

Пятый абзац, начинающийся с союза «но» разделяет текст на две части: «Но что-нибудь вскоре непременно встряхивает, взламывает чуткую ту натяжённость <...>. И — чародейство исчезло. Сразу — нет той дивной бесколышности, нет того озера».

И во весь день ты его уже не вернёшь никаким усилием.

Да и не во всякое утро» (565).

Данная «крохотка» перекликается с миниатюрой «Дыхание» из цикла 60-х: в них обеих объектом рассмотрения является хрупкое, практически одномоментное чувство духовной гармонии. Но в «крохотке» из первого цикла чувству гармонии противопоставлен внешний мир, тюрьма-город; здесь же «озёрную гладь» внутри может всколыхнуть «чужое действие, слово, иногда твоя же мелкая мысль» (565).

Субъектно данные миниатюры также различаются: «Дыхание» была организована лирическим «я» и только иногда прорывается чувство общности с остальным миром («лишает нас тюрьма», «Пока можно ещё дышать <...> — можно ещё и пожить!»); «Утро» же, хоть и строится на раскрытии ощущения, чувства лирического героя, предельно сближенного с сознанием автора, представляет собой открытое обращение к читателю («с нашей душой», «твоего сна», «распахивает тебе», «замираешь», «в тебе», «призываешь», «Ты — выше самого себя» и т. д.). То есть, хоть это и субъективное переживание лирического героя, перед нами раскрывается ощущение, которое преподносится как знакомое всем.

Многие литературоведы пишут, что «крохотки» изображают одно мгновение жизни⁷⁷, и действительно: «В крохотках автор предельно точно и ясно изображает один, универсальный по своему значению, миг жизни, обладающий онтологической символикой»⁷⁸. Таким образом, можно сделать вывод, что перед нами, скорее всего, жанр стихотворения в прозе.

Еще одна «крохотка», которую некоторые ученые определяют как стихотворение в прозе — «Завеса». Первый абзац: «Сердечная болезнь — как образ самой нашей жизни: ход её — в полной тьме, и не знаем мы дня конца: может быть, вот, у порога, — а может быть, ещё нескоро-нескоро» (566). Опять рассказ ведется голосом лирического героя, представляющего опыт каждого/любого человека («нашей жизни», «не знаем мы»).

Следующие абзацы: «Когда грозно растёт в тебе опухоль — то, если себя не обманывать, можно рассчитать неумолимые сроки [на тридцать пятом году жизни у А. И. Солженицына «проступили метастазы рака»⁷⁹ — А. П.]. Но при сердечной болезни — <...> ты даже — как ни в чём не бывало.

Благословенное незнание. Это — милостивый дар.

⁷⁷ См. об этом: Хитрая А. А. Образ духовной стойкости в художественном слове А. Солженицына; Колобаева Л. «Крохотки» и др.

⁷⁸ Хитрая А. А. Образ духовной стойкости в художественном слове А. Солженицына. С. 25.

⁷⁹ Солженицын А. И. Бодался телёнок с дубом. С. 10-11.

А в острой стадии сердечная болезнь — как сиденье в камере смертников [за этими словами опять чувствуется жизненный опыт автора — *А. П.*]. <...> Зато каждое утро — какое благо! Какое облегчение: вот ещё один полный день даровал мне Господь. Сколько, сколько можно прожить и сделать за один-единственный только день!» (566).

Невозможно не заметить ассонанс на звуке «о» (Господь, сколько, благословенное незнание, опухоль и т. д.), а также повторы («нескоро-нескоро», «Сколько, сколько...», «сердечная болезнь» и т. д.): эти приёмы усиливают наше восприятие прочитанного.

Не случайно данная миниатюра расположена в цикле сразу после миниатюры «Утро» — они тесно связаны между собой: утро являет собой радость жизни, радость возможности творить. Незнание о грядущей смерти — такой же дар жизни. Как и предыдущая «крохотка», данная миниатюра являет собой переживания лирического героя, насыщена лирическими приемами, поэтому мы склонны относить «Завесу» к жанру стихотворение в прозе.

Итак, мы попытались проанализировать часть «крохоток» позднего цикла, которые объединяет семантика «духовной стойкости личности». По большей части произведения-крохотки организованы монологичным голосом лирического героя, который может иногда перебиваться голосом олицетворенного объекта речи (см. «Лиственница»). Можно сделать вывод, что данные «крохотки» являются полноценными образцами жанра стихотворение в прозе, при этом, в некоторых из них присутствуют элементы притчеобразия.

3.2. Субъектное воплощение проблемы духовного падения Руси-России

В данном параграфе мы рассмотрим миниатюры второго цикла «Колокол Углича», «Колоколья» и «Позор», в которых проявляется иная

смысловая направленность: А. И. Солженицына волнует проблема духовного падения Руси-России.

Третья миниатюра цикла — **«Колокол Углича»**. Название «крохотки» вместе с предложением, которое составляет первый абзац, сразу отсылают нас к истории убийства царевича Дмитрия Иоановича в Угличе (1591г.), которое стало отсчетной точной Смутного времени на Руси⁸⁰: «Кто из нас не слышан об этом колоколе, в диковинное наказание лишённом и языка и одной проушины, чтоб никогда уже не висел в колокольном достоинстве; мало того — битом плетью, а ещё и сосланном за две тысячи вёрст, в Тобольск, на колымаге, — и во всю, и во всю эту даль не лошади везли заклую клажу, но тянули на себе наказанные угличане — сверх тех двухсот, уже казнённых за растерзанье *государевых людей* [курсив А. И. Солженицына — А. П.] (убийц малого царевича), и те — с языками урезанными, дабы не изъясняли по-своему происшедшее в городе» (559).

Сразу бросается в глаза уподобление колокола человеку: он также лишен языка, побит плетью и наказан, как и люди, которым запретили высказывать их точку зрения на причину смерти Дмитрия⁸¹. При этом его «сослали» в Тобольск — так ссылают в ссылки неугодных власти людей. Слова «государевы люди» выделены курсивом, и мы чувствуем в этом горькую иронию автора: эти люди, не являясь настоящими наследниками престола, убили царевича, преследуя корыстную цель — захватить власть.

Абзац организован голосом лирического героя, который, не только сближен с сознанием автора, но и говорит от имени всего народа («Кто из нас не слышан...»). Во втором абзаце появляется голос героя-рассказчика, прототипом которого является биографический автор: «Возвращаясь

⁸⁰ Имя царевича Дмитрия стало символом «законного» царя; впоследствии это имя приняло несколько самозванцев (Лжедмитрий).

⁸¹ Обстоятельства смерти, даже после работы следственной комиссии («Угличское дело»), остаются «тёмными» и неоднозначными. Многие очевидцы утверждали, что во время игры «в тычку» у Дмитрия начался приступ эпилепсии, и во время судорог он случайно ударил себя ножичком в горло. В свете современных представлений об эпилепсии это невозможно, поскольку в самом начале эпилептического припадка человек теряет сознание и удержать какие-либо предметы в руках не в состоянии. Впрочем, царица и её брат, Михаил, упорно придерживались версии, что Дмитрий был зарезан Осипом Волоховым Никитой Качаловым и Даниилом Битяговским.

Сибирью [Весной 1994 г. А. Солженицын возвращался домой из изгнания — А. П.]⁸², пересёкся я в Тобольском кремле с опустелым следом изгнанника <...>. А вот я и в Угличе [А. С. побывал в Угличе в начале сентября 1996 г. — А. П.]⁸³, в храме Димитрия-на-Крови» (559).

Следующий абзац: «Я — бью, единожды. И какой же дивный гул возникает в храме, сколь многозначно это слитие глубоких тонов, из старины — к нам, неразумно поспешливым и замутнённым душам» (559). Мы видим, что голос героя-рассказчика и голос лирического героя сливаются воедино, грань между голосами едва различима. И далее снова голос героя-рассказчика: «Всего один удар, но длится полминуты, а додлеается минуту полную...» (559). Невозможно не почувствовать звукопись, проявляющуюся в данном абзаце: сонорный <л> повторяется в различных вариациях (дл / лн / длн / длен / лл и т. д.) 16 раз, создавая словесное звучание колокола⁸⁴.

В следующем, предпоследнем абзаце, появляется новый голос — голос безличного повествователя, который смотрит вглубь истории, с позиции всеведущего стороннего наблюдателя: «В первые же миги по известью, что царевич зарезан, пономарь соборной церкви кинулся на колокольню⁸⁵, догадливо заперев за собою дверь, и, сколько в неё ни ломились недруги, бил и бил набат вот в этот самый колокол. Вознёсся вопль и ужас угличского народа — то колокол возвещал общий страх за Русь» (559).

И далее — голос лирического героя: «Те раскатные колокольные удары — клич великой Беды — и предвестили Смуту Первую» (559), который сливается с голосом героя-рассказчика: «Досталось и мне, вот, сейчас ударить в страдальный колокол — где-то в длении, в тлении Смуты Третьей. И как избавиться от сравнения: провидческая тревога народная — лишь

⁸² Комментарии к «Крохоткам» 1996-1999 // Солженицын А. И. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 1. С. 665.

⁸³ Там же. С. 665.

⁸⁴ Колобаева Л. «Крохотки». С. 43.

⁸⁵ Пономарь Константиновской церкви, вдовый поп Федот Афанасьев, по прозвищу Огурец, «видевший с колокольни убийство, заперся и начал бить в колокол». Об этом: Соловьёв С. М. Сочинения. Кн. 4. М., 1989. С. 306.

досадная помеха к трону и непробивной боярщине, что четыреста лет назад, что теперь» (559).

О смуте А. Солженицын сказал следующее в 2001 году: «Мы переживаем третью смуту. Первая смута была XVII века; мы из нее вышли благодаря тому, что народ наш был самостоятельным. Вторая смута была семнадцатого года, в ней мы попали в рабство и на семьдесят лет закабалились. Но и следующие десять лет нас не раскрепостили. Что те семьдесят, что эти десять — только сменилась форма болезни. Вот так вот в смуте и находимся»⁸⁶. И до этого: «Очищение нашего государства не произошло в 1991 году, когда был исторический шанс»⁸⁷. Напомним, что текст «Колокол Углича» вместе с крохотками «Лиственница» и «Молния» были отданы А. И. Солженицыным в печать в 1996 году, получается, как раз в «длении» — время, когда что-то длится; в «тлении» — процесс идет почти незаметно, словно тлеющий костер. У слова «тление» есть и иной смысл в контексте творчества А. Солженицына: «тлеть — больше о гнилом (во пне вытлело дупло; хлеб слёгся, потлел)»⁸⁸. Таким образом, автор, имел ввиду гниение, моральное разложение страны изнутри⁸⁹.

В последнем абзаце на слове «непробивной» поставлено авторское ударение: Солженицын акцентирует внимание читателя на данном слове. Если посмотреть на текст в целом, то слов с корнем <б> (бить // бью) довольно много и зачастую на них акцентировано наше внимание: «битом плетьюми» (перед словом стоит тире, акцентирующее наше внимание), «било» колокола, «Я — бью» (опять тире), «пономарь <...> бил и бил набат» (повтор создаёт эффект повторяющихся ударов в колокол). Нам кажется, что автор так часто использует данное слово не только потому, что рассказ ведется о

⁸⁶ Солженицын А. И. «...Мы переживаем третью смуту...» (встреча с читателями 31.03.2001 в Твери).

⁸⁷ Солженицын А. И. Там же.

⁸⁸ Русский словарь языкового расширения / Сост. А. И. Солженицын. С. 241.

⁸⁹ Об этом также пишет С. В. Пешунова: Пешунова С. В. «Крохотки» 1990-х годов в английском переводе. С. 4.

колоколе: он будто сам бьет тревогу о Смуте Третьей, хочет, чтобы этот набат услышали, поняли.

Проанализировав «крохотку», мы увидели, что она организована очень сложной системой голосов: здесь встречается и голос лирического героя, предельно сближенного с сознанием автора, и голос героя-рассказчика, который является прототипом биографического автора, и голос безличного повествователя. И все они сливаются в последнем абзаце, подчеркивая вывод, который хочет донести до читателя А. И. Солженицын. Такая субъектная организация позволяет говорить о том, что перед нами — лирико-философская миниатюра.

Следующая крохотка цикла — **Колокольня**. Название миниатюры сразу отсылает нас к предыдущей: она будто является логическим продолжением крохотки «Колокол Углича». Далее мы увидим эту связь не только на номинативно-образном уровне, но и на других.

Первый абзац представляет собой голос лирического героя: «Кто хочет увидеть единым взором, в один окоём, нашу недотопленную Россию — не упустите посмотреть на калязинскую колокольню» (560). Город Калязин расположен «менее чем в 50 км от Углича, ныне на берегу Угличского водохранилища. Часть старого города затоплена при строительстве Угличской ГЭС (1940). Над зеркалом воды возвышается колокольня бывшего городского Никольского собора (1800)»⁹⁰.

Во втором абзаце лирический герой раскрывает перед нами печальную историю колокольни: «Она стояла при соборе. В гуще изобильного торгового города <...>. И никакой же провидец не предсказал тогда, что древний этот город, переживший разорения жестокие и от татар, и от поляков, на своём восьмом веку будет, невежественной волей самодурных властителей,

⁹⁰ Комментарии к «Крохоткам» 1996-1999 // Солженицын А. И. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 1. С. 665.

утоплен на две трети в Волге: всё бы спасла вторая плотина, да поскудились большевики на неё. (Да что! — Молога⁹¹ и вся на дне.)» (560).

Сразу бросается в глаза большое количество эмоционально-оценочных слов: передающих с одной стороны — гордость и сочувствие городу (*изобильный* город Калязин, который был *утоплен*) — и с другой — обличительный пафос по отношению к большевикам (*невежественная* воля *самодурных* властителей; *поскудились* большевики).

«И сегодня, стань на прибрежной грани, — даже воображению твоему уже не подъять из хляби этот изневольный Китеж⁹², или Атлантиду⁹³, ушедшую на дюжину саженей глубины» (560). Согласно словарю В. И. Даля, хлябь — это «бездна с понятием о подвижности жидкой среды, в коей она заключена»⁹⁴. В словаре А. И. Солженицына слово *хлябь* даётся в сочетании со словом «волчья» и означает «зев»⁹⁵. Об этом пишет А. А. Хитрая: «В крохотке «хлябь» <...> символизирует действия большевистской власти, уничтожавшей духовное наследие народа. Образ утопленной по воле «дурных властителей» колокольни метафорически изображает канувшую в пропасть, в зев волчьей пасти духовность, религиозность, присущую исконной Руси»⁹⁶.

Прилагательное «извольный» в словаре А. Солженицына имеет значение «своевольный»⁹⁷, соответственно, «изневольный» — несвободный, принужденный. Согласно легенде (см. Сноску № 89), Китеж град ушел под

⁹¹ Молога — город при впадении реки Мологи в Волгу. Затоплен Рыбинским водохранилищем, заполнявшимся с 1941 по 1947г. См.: Комментарии к «Крохоткам» 1996-1999// Солженицын А. И. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 1. С. 665.

⁹² Китеж — город, по легенде находящийся на дне озера Светлояр, находящегося возле села Владимирское, в двух часах езды от Нижнего Новгорода. Согласно местной легенде, когда Батый с татарами пришёл осаждать Китеж град, молитвами жителей города, Китеж погрузился под воду. Об этом: *Шустов М. П.* Легенды и предания земли Нижегородской: Учеб. пособие. Н. Новгород: Изд-во НГПУ, 2001. С. 35.; *Морохин В. Н.* Легенды и предания Волги-реки: Сборник. Н. Новгород: Изд-во «Нижегород. ярмарка», 1998. С. 110; *Варкин А., Зданович Л.* Тайны исчезнувших цивилизаций. М., 2000.

⁹³ Город Молога называют «русской Атлантидой».

⁹⁴ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. СПб.: ТОО «Диамант», 1996. С. 554.

⁹⁵ Русский словарь языкового расширения / Сост. А. И. Солженицын. С. 256.

⁹⁶ *Хитрая А. А.* Образ духовной стойкости в художественном слове А. Солженицына. С. 35.

⁹⁷ Русский словарь языкового расширения / Сост. А. И. Солженицын. С. 84.

воду, не по принуждению, а благодаря молитвам своих жителей: «изневольный Китеж» — в данном контексте является образом-символом всех погубленных, затопленных рукой власти городов.

Третий абзац начинается голосом лирического героя: «Но осталась от утопленного города — высокостройная колокольня. Собор взорвали или растащили на кирпичи ради нашего будущего — а колокольню почему-то не доспели свалить, даже вовсе не тронули, как заповедную бы» (560). Опять проявлен контраст сочувствующей и обличительной интонаций: олицетворение «утопленный» по отношению к как будто бы когда-то живому городу; авторский эпитет «высокостройная», уподабливающий колокольню высокой и стройной девушке; горькая ирония — разрушение духовного памятника «ради нашего будущего»; разговорное «свалить» — по отношению к действиям большевиков; и, наконец, эпитет «заповедная» — к колокольне.

Далее появляется голос героя-рассказчика, который описывает настоящее положение колокольни, находясь рядом с ней (учитывая, что А. И. Солженицын посещал Углич, можно полноправно утверждать, что прообразом героя-рассказчика является биографический автор): «И — вот, стоит из воды, добротнейшей кладки, белого кирпича, <...> — стоит, нисколько не покосясь, не искривясь, пятью просквоженными пролётами, а дальше луковкой и шпилем — в небо! Да ещё на шпиле — каким чудом? — крест уцелел» (560).

В последнем предложении абзаца голос героя-рассказчика и голос лирического героя сливаются — снова появляется обличительный пафос по отношению к советскому человеку: «От крупных волжских теплоходов, не добирающих высотой, как издали глянуть, и на пол-яруса, — *илёпают* [курсив наш — А. П.] волны по белым стенам, и с палуб уже пятьдесят лет *глазят* [курсив наш — А. П.] советские пассажиры» (560).

Далее, в предпоследнем абзаце, перед нами также двуголосое слово — к впечатлениям героя-рассказчика добавлены эмоционально-оценочные эпитеты, присущие голосу лирического героя: «израненные» улочки, покошеннные «домишки», «полузамерший, переломленный, недобитый» город (561). «Но и в этой запусте у покинутых тут, обманутых людей нет другого выбора, как жить [разрядка А. Солженицына — А. П.]. И жить — здесь» (561).

Последний абзац организован голосом лирического героя, который подводит итог: «И для них тут, и для всех, кто однажды увидел это диво: ведь стоит колокольня! Как наша надежда. Как наша молитва: нет, всю [разрядка А. Солженицына — А. П.] Русь до конца не попустит Господь утопить...» (561). Анафоры («И для них тут, и для всех...»; «Как наша <...>. Как наша ...») подчеркивают высокую значимость этих слов для автора: он акцентирует наше внимание на них.

Еще один акцент — слова с корнем <топ> (со значением «топить, заставлять идти ко дну силой»). Они встречаются в «крохотке» несколько раз: в самом начале возникает образ *недотопленной* России; город Калязин был *утоплен* в Волге; затем упоминается снова *утопленный* город; и в конце миниатюры, закольцовывая композицию, появляется глагол *утопить*. Как и в предыдущей «крохотке», одно повторяющееся слово может охарактеризовать основную мысль всего произведения: духовность Руси-России утоплена, погребена под воду жестокой рукой «самодурной» советской власти. Тем не менее, колокольня, уцелевшая не смотря ни на что, стремящаяся «шпилем — в небо!» — к истинным духовным ценностям, символизирует надежду А. Солженицына: еще не все потеряно для русского народа.

Проанализировав «крохотку», мы обнаружили сложную субъектную организацию произведения: голос лирического героя, сближенного с сознанием автора, сначала сменяется голосом героя-рассказчика, а затем

сливается с ним. При этом в тексте большое количество средств выразительности: архаизмов, окказионализмов, олицетворений (*утопленный, полузамерший, недобитый* город; *израненные* улочки), образов-символов (города Китежа, колокольни-надежды), повторов и т. д.

Таким образом, можно утверждать, что перед нами — сложное жанровое образование, созданное по законам «малого жанра». Мы склонны утверждать, что это лирико-философская миниатюра.

Вернемся к связи с предыдущей «крохоткой» — «Колокол Углича». Во-первых, очевидна номинативно-образная связь: и в той, и в другой миниатюре центральным образом является колокол/колокольня. Это не случайно: в письме Патриарху Пимену (1972) Солженицын назвал колокольный звон «лучшим голосом» России⁹⁸. Во-вторых, связь тематическая: в обоих случаях мысли А. И. Солженицына о проблемах России показаны через призму исторической перспективы.

Подобные образы неиссякаемой духовности, имеющие многовековую историю и разрушенные советской властью, уже использовались А. Солженицыным в первом цикле «Крохоток»: в миниатюре «Прах поэта» центральным образом является полуразрушенный Успенский монастырь, а также упоминается колокольня монастыря Иоанна Богослова; в «крохотке» «Путешествуя вдоль Оки» говорится о том, что «ключ умиротворяющего русского пейзажа <...> в церквах» (552).

Однако, если в первых «крохотках» образы церквей и колоколен выступали в роли поруганных советской властью святынь, то во втором цикле колокол возвещает о наступлении Третьей Смуты, призывает к активной борьбе; а колокольня является символом неутопающей надежды на спасение души русского народа. То есть, если в первом цикле автор, скорее,

⁹⁸ Солженицын А. И. Публицистика: В 3 т. Т. 1. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1995. С. 136.

сочувствовал своей стране, обличая власть имущих, то во втором он уже призывает к борьбе с ней и с бездуховностью.

Средства выражения авторской позиции также отличаются: в миниатюрах первого цикла преобладает смена различных голосов (героя-рассказчика, лирического героя, советского человека, различных персонажей), благодаря чему достигается контраст между разными срезами сознаний. В «крохотках» 90-х преобладает голос лирического героя, к которому порой добавляется голос героя-рассказчика. Такая субъектная организация позволяет А. Солженицыну наиболее точно и прямо донести свою мысль до читателя.

Наивысшим выражением этих переживаний А. Солженицына о судьбе своей Родины является миниатюра **«Позор»**. Это видно с первых предложений: «Какое это мучительное чувство: испытывать позор за свою Родину.

В чьих Она равнодушных или скользких руках, безмыслие или корыстно правящих Её жизнь. В каких заносчивых, или коварных, или стёртых лицах видится Она миру. Какое тленное пойло вливают Ей вместо здоровой духовной пищи. До какого разора и нищеты доведена народная жизнь, не в силах взнаться» (563).

Сразу бросается в глаза не только олицетворение образа Родины, но и его возвышение, одухотворение: во-первых, заглавные буквы (*Её* жизнь, видится *Она* миру, вливают *Ей*); во-вторых, образ Родины дан на контрасте: Она и заносчивые лица, коварные, скользкие руки; она должна получать здоровую духовную пищу, но вместо нее получает тленное пойло. Противостояние вечные ценности — сиюминутные радости уже встречалось в раннем цикле «Крохоток»: в миниатюрах «Мы-то не умрём» и «Путешествуя вдоль Оки», но если чувства лирического героя первого цикла

можно определить как печаль, грусть, обида за поруганные святыни и утраченные ценности, то в цикле 90-х обида перерастает в гнев.

Чувство позора за Русь-Россию описано лирическим героем более чем подробно: «Унизительное чувство, неотстанное. <...> это — постоянный, неотступный гнёт, с ним просыпаешься, с ним проволакиваешь каждый час дня, с ним роняешься в ночь. И даже через смерть, освобождающую нас от огорчений личных, — от этого Позора не уйти: он так и останется висеть над головами живых, а ты же — их частица» (563).

Но лирический герой не теряет надежды: «... глубь — той четверть сотни областей, где побыл я, — вот та дышит мне надеждой: там видел и чистоту помыслов, и неубитый поиск, и живых, щедродушных, родных людей. Неужель не прорвут они эту черту обречённости? Прорвут! ещё — в силах» (563). Таким образом, мы видим, что А. И. Солженицын ищет «ободрения» (563), решения проблемы не только в образцах прошлого и символах неиссякаемой духовности (см. миниатюры «Колокол Углича» и «Колоколья»), но и в обычных русских людях.

Тем не менее, в заключении слышим горечь автора: «Но Позор висит и висит над нами, как жёлто-розовое отравленное облако газа, — и выедает наши лёгкие. И даже сдув его прочь — уже никогда не уберём его из нашей истории» (563).

Итак, нами были проанализированы произведения-крохотки «Колокол Углича», «Колоколья» и «Позор». Эти миниатюры объединяет болезненное чувство позора за свою страну, которая утратила истинные идеалы, духовные ценности. Такая проблема уже встречалась в ранних «Крохотках» («Прах поэта», «Мы-то не умрём» и «Путешествуя вдоль Оки»), но в цикле 90-х она показана в ином свете: обида и горечь лирического героя цикла 60-х в позднем цикле перерастают в гнев, а иронические замечания — в практически откровенный призыв к борьбе. Субъектная организация

«крохоток» также различна: если в цикле 60-х показаны разные срезы сознаний с помощью многоголосия, то в «Крохотках» 90-х преобладает голос лирического героя, который иногда перебивается сознанием героя-рассказчика. Соответственно, мы склонны относить проанализированные в данном параграфе «крохотки» к жанру лирико-философской миниатюры.

Заключение

В результате проделанных нами наблюдений над написанными в разное время двумя циклами «Крохоток» мы пришли к следующим выводам. Попытаемся их сформулировать относительно тех задач, которые были поставлены нами в работе.

Жанровое определение «Крохоток» как путевого очерка не отражает всего многообразия форм малого жанра, которые имеют место в обоих циклах.

Анализ показал, что в цикле «Крохоток», написанных в 1960-е годы, обнаруживаются две центральные семантические общности. Первая — проявлена вариативностью тем: малая родина, родная природа («Дыхание», «Озеро Сегден», «На родине Есенина», «Костёр и муравьи»). Вторая общность связана с утраченными ценностями, утраченной памятью («Прах поэта», «Город на Неве», «Способ двигаться», «Колхозный рюкзак», «Мы-то не умрём», «Путешествуя вдоль Оки», «Молитва»).

Тема утраченных ценностей, духовного падения Руси-России продолжается и в позднем цикле, находя свое отражение в миниатюрах «Колокол Углича», «Колокольня», «Позор» и «Молитва о России». Видя всю сложность возрождения духовной культуры России, А. И. Солженицын «перебирает» весь «реестр» возможностей Слова (эпического, лирико-проповеднического, публицистического) с тем, чтобы «достучаться» до своих читателей. Отсюда — вторая центральная тема цикла 90-х — тема духовной стойкости личности (миниатюры «Лиственница», «Молния», «Старение», «Утро», «Завеса», «Петушье пенье», «Ночные мысли»).

Центральной проблемой обоих циклов является проблема утраты духовных ценностей, что влечет за собой их подмену «языческими радостями». Но в цикле 90-х эта проблема показана в ином свете: обида лирического героя цикла 60-х в позднем цикле перерастает в гнев, а горькая ирония — в практически откровенный призыв к борьбе.

Тревогу, связанную с разрушением памяти, воссоздавали и другие художники (например, А. П. Платонов, В. Г. Распутин, В. А. Солоухин). Поэтому необходимо отметить, что принципиально нового внес в разработку этой проблемы А. И. Солженицын.

Во-первых, он укрупняет тревогу, связанную с проблемой беспамятности как таковой. Народ, «не помнящий родства своего» предстает перед нами в виде людей черствых, эгоистичных, близких к тому, чтобы «опуститься на четыре ноги».

Во-вторых, А. И. Солженицын переводит эпическое содержание, рассказ о разрушении тех или иных объектов православной культуры в лирический вектор, обращаясь к чувству читателя, воздействуя на его эмоциональную сферу.

В-третьих, лирическое А. И. Солженицын объединил с публицистическим, показав следствие разрушения советской властью исторической памяти, преемственности, православного быта, духовности.

Различие художественного воплощения данных проблем в циклах разных периодов наиболее отчетливо обнаружило себя на уровне субъектной организации текстов. Значительная часть миниатюр первого цикла организована голосом лирического героя, который перекликается с голосом героя-рассказчика. В то же время, в тех «крохотках», которые наиболее полно раскрывают волнующую Солженицына проблему утраченных ценностей, преобладает двуголосие или даже многоголосие, имеющее своей целью показать разные срезы сознаний, различный эмоциональный резонанс.

Мы выделили следующие типы субъектной организации: текст принадлежит лирическому герою; его «голос» может быть «оттенен» «голосом» случайного героя. Повествование от лица лирического героя сплетается с повествованием от лица героя-рассказчика или дано яркое противопоставление этих голосов. В безличное повествование, переходящее в рассказ от лица героя-рассказчика, вклиниваются голос лирического героя и голоса объектов речи, случайных лиц. И, наконец, текст может проявлять

обобщенное сознание современного человека, преобразованное в речи лирического героя.

Субъектная организация миниатюр позднего цикла иная: практически во всех «крохотках» преобладает голос лирического героя, который иногда перебивается или сливается с голосом героя-рассказчика, точкой зрения безличного повествователя, бросающего взгляд «из глубины истории», а также голос, отражающий срез сознания всего народа. Авторская оценка рождается в результате интерференции нескольких голосов. Такая субъектная организация помогает писателю «достучаться» до читателя.

В свою очередь, наблюдения над субъектной организацией «Крохоток» позволяют выявить жанровые предпочтения писателя. Если в раннем цикле Солженицын преимущественно варьирует жанровую модель лиро-эпической миниатюры, то в позднем — более актуальным оказывается для него жанр философско-лирической миниатюры (стихотворения в прозе).

Данную работу можно использовать для изучения творчества А. И. Солженицына, понимания его мировидения. В школе при подготовке к уроку литературы в одиннадцатом классе, посвященному рассказу «Матренин двор», учителю целесообразно обратиться к «Крохоткам» («На родине Есенина», «Озеро Сегден») раннего цикла. Знакомство с данными миниатюрами позволит сделать анализ рассказа более глубоким и интересным.

Список использованной литературы

Барковская Н. В., Верина У. Ю., Гутрина Л. Д. Книга стихов как теоретическая проблема // Филологический класс. 2014. № 1. С. 20-30.

Варкин А., Зданович Л. Тайны исчезнувших цивилизаций. М., 2000.

Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 101-154.

Вроон Р. Еще раз о понятии «лирический цикл» // Искусство поэтики — искусство поэзии. К 70-летию И. В. Фоменко: Сб. науч. тр. / Тверь: Лилия Принт, 2007. С. 5-38.

Георгиевский А. С. Своеобразие миниатюр «Крохотки» А. Солженицына // Актуальные проблемы современного литературоведения: Материалы межвузовской науч. конф. МГОПУ. Вып. 2. М., 1997. С. 27-31.

Гладкова О. В. Притча // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПКи «Интелвак», 2001. С. 808.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. СПб.: ТОО «Диамант», 1996. С. 554.

Жолковский А. Эссе // Иностранная литература. 2008. №12. С. 233-236.

Кайгородова В. Е. О «крохотках» А. И. Солженицына // Выпускники читают современную прозу. Александр Солженицын «Колокольная»: работы участников краевого этапа олимпиады по литературе. 11 класс: метод. материалы. — Пермь, 2010. С. 61-66.

Капинос Е. В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие) / Е. В. Капинос; отв. ред. К. В. Анисимов; Российская акад. наук, Сибирское отд-ние, Ин-т филологии. — Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012. — 334 с.

Кодзис Б. Лирические миниатюры Александра Солженицына [Электронный ресурс] // Литература. 1997. №30. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=199703001>

Колобаева Л. «Крохотки» // Лит. обозрение. 1999. № 1. С. 39-44.

Красовская С. И. Дискурс и жанр «Крохоток» А. И. Солженицына // Проза А. Солженицына 1990-х годов: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А. В. Урманов. — Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2008. С. 12-24.

Краткий словарь литературоведческих терминов: кн. для учащихся / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. — Изд. 2-е дораб. — М.: «Просвещение», 1985. С. 302.

Лихачев Д. С. Древнеславянские литературы как система // Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1968. С. 45.

Лепяхин В. Икона в творчестве А. Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 3. — СПб.: Наука, 2004. С. 61-82.

Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева — М.: «Советская энциклопедия», 1987. С. 267, 305.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1039.

Любинский А. Эссе // Любинский А. На перекрестье. — СПб.: Алетейя, 2007. С. 165-170.

Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. — СПб.: ПИИ химии СПбГУ, 1999. — 280 с.

Мирошникова О. В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К. К. Случевского: Учеб. пособие. — Омск: Омск. гос. ун-т, 2003. — 138 с.

Морохин В. Н. Легенды и предания Волги-реки: Сборник. Н. Новгород: Изд-во «Нижегород. ярмарка», 1998. С. 110.

Нива Ж. Александр Солженицын: Борец и писатель / Перевод с французского В. А. Петрова в сотрудничестве с автором. — СПб.: Вита Нова, 2014. С. 26, 99, 178.

Новый мир. 1997. № 1. С. 99.

Одинцова С. «Крохотки» А. И. Солженицына и «Квази» В. С. Маканина. Проблема утраты ценностей // А. И. Солженицын и русская культура: Межвуз. сб. науч. тр. / Саратов. ун-т. — Саратов: Изд-во Саратов. пед. ин-та, 1999. — С. 117-120.

Орлицкий Ю. Б. Большие претензии малого жанра // Новое лит. обозрение. 1999. №4 (38). С. 275-288.

Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства: Науч. издание. Екатеринбург: Муниципальный учебно-методический центр «Развивающее обучение»; Негосударственное образовательное учреждение «Фонд “Созидание”», 1999. — 254 с.

Пришвин М. М. Дневники. 1938-1939 / Подгот. текста Я. З. Гришиной, А. В. Киселевой; Статья, коммент. Я. З. Гришиной. — СПб.: ООО «Изд-во "Росток"», 2010. С. 203.

Ржевский Л. Д. Творец и подвиг: Очерки по творчеству Александра Солженицына. — Frankfurt am Main, 1972. — 168 с.

Русский словарь языкового расширения / Сост. А. И. Солженицын. — М.: Наука, 1990. — 272 с.

Сапогов В. А. О некоторых структурных особенностях лирических циклов А. Блока // Язык и стиль художественного произведения. — М., 1996.

Святая Русь. Большая Энциклопедия Русского Народа. Русское Православие / Гл. редактор, составитель О. А. Платонов: В 3-х т. — Т. 3. — М.: Институт русской цивилизации, 2009.

Семенова Г. П. «Чтобы слова не утекали как вода...» О языке произведений А. Солженицына // Русская речь. 1996. № 3. С. 19-28.

Семенова С. «Сердечная мысль» Михаила Пришвина // Семенова С. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. — М.: Советский писатель, 1989. С. 378-394.

Сильман Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1977. — 223 с.

Стиваковский П. Е. Феномен Солженицына: Новый взгляд. — М., 1998.

Солженицын А. И. «...Мы переживаем третью смуту...» (встреча с читателями 31.03.2001 в Твери) [Электронный ресурс] // Тверской солженицынский сборник URL: <http://teljonok.chat.ru/tvsolzhh.htm>

Солженицын А. И. Публицистика: В 3 т. Т. 1. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1995. С. 136.

Солженицын А. И. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 1. Рассказы и Крохотки. — М.: Время, 2007. — 672 с.

Соловьёв С. М. Сочинения. Кн. 4. М., 1989. С. 306.

Тамарченко Н. Д. Притча // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 187-188.

Тагильцев А. В. Проблема лирического цикла: теоретические аспекты жанра // Тагильцев А. В. Поэтика лирического цикла: «Венок мёртвым» и «Северные элегии» Анны Ахматовой: Учебное пособие / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. С. 4-16.

Теория литературы: В 2 т. Т. 1 / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. М., 2004. С. 349, 353.

Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 38-51.

Тюпа В. И. Анекдот и притча // Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. — М.: Высш. шк., 1989. — С. 13-32.

Тюпа В. И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. — Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1999. С. 381-387.

Тюпа В. И. Стихотворение в прозе: проблема жанровой идентичности // Новый филологический вестник. 2007. № 2. С.49-57.

Урманов А. В. Материальное и идеальное в ранних «Крохотках» // Малые жанровые формы в творчестве А. Солженицына. Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов/под ред. Урманова А.В. — Благовещенск: 2011. С. 41-61.

Урманов А. В. Образ мира в художественном слове Солженицына // Урманов А. В. Поэтика прозы Александра Солженицына. М.: Прометей, 2000. С. 100.

Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. — Калинин, 1984. — 79 с.

Хитрая А. А. Образ духовной стойкости в художественном слове А. Солженицына (На примере «Крохоток» 1990-х годов) // Проза А. Солженицына 1990-х годов: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А. В. Урманов. — Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2008. С. 25-41.

Хрящева Н. П. «Кипящая Вселенная» А. Платонова: Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов: Монография. — Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т; Sterlitaмак: Sterlitaмак. гос. пед. ин-т, 1998. С. 277.

Шешунова С. В. «Крохотки» 1990-х годов в английском переводе // Проза А. Солженицына 1990-х годов: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А. В. Урманов. — Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2008. С. 3-11.

Шнеерсон М. Александр Солженицын: Очерки творчества. — Frankfurt am Main, 1984. С. 233-245.

Штерн М. С. Проза И. А. Бунина 1930–1940-х годов. Жанровая система и родовая специфика: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. — Екатеринбург, 1997. — 40с.

Шустов М. П. Легенды и предания земли Нижегородской: Учеб. пособие. Н. Новгород: Изд-во НГПУ, 2001. С. 35.

Щетинина Н. П. Духовно-нравственный потенциал литературного наследия А. И. Солженицына // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2013. № 3. С. 23-28.